

RAYMOND THIBERGE



ANALYSE DES ACTES DU VIRTUOSE

OU LA

TECHNIQUE PIANISTIQUE

CONTRIBUANT A LA

Culture générale de l'Enfant



I

LA MAIN DU VIRTUOSE

Prix : 3 francs

CHATILLON-SUR-SEINE
IMPRIMERIE VEUVE E. LECLERC, RUE DU PRÉSIDENT-CARNOT, 13

1916

HV2335



AMERICAN FOUNDATION
FOR THE BLIND INC.

C. 1

LA

MAIN DU VIRTUOSE

OU

L'Analyse du Jeu artistique

EN PRÉPARATION :

La Lecture au Piano.

L'Éducation musicale de l'Oreille ou la Mémoire des Sons.



RAYMOND THIBERGE



ANALYSE DES ACTES DU VIRTUOSE

OU LA

TECHNIQUE PIANISTIQUE

CONTRIBUANT A LA

Culture générale de l'Enfant



I

LA MAIN DU VIRTUOSE

Prix : 3 francs

CHATILLON-SUR-SEINE.
IMPRIMERIE VEUVE E. LECLERC. RUE DU PRÉSIDENT-CARNOT, 13

1916

HV2335
T
cop.1

Introduction à la Technique pianistique

CAUSE FRÉQUENTE DES ÉCHECS

en matière d'éducation musicale

CE QUE LE SENS MUSICAL NE DONNE PAS. — SENS TACTILE, VISUEL, AUDITIF DE L'INSTRUMENTISTE. — DÉFAITES DE LABORIEUX POSSÉDANT DES DISPOSITIONS. — LA COMPRÉHENSION DES ACTES DU VIRTUOSE. — CE QUI INCOMBE AU PÉDAGOGUE. — L'ÉDUCATION MUSICALE ET LE DÉVELOPPEMENT DES FACULTÉS GÉNÉRALES DE L'ENFANT. — LES MÉTHODES NUISIBLES A LA SANTÉ DE L'ENFANT. — LES LEÇONS SANS PROFIT. — AUX JEUNES PROFESSEURS.

Professeurs, parents, élèves parlent sans cesse de *dispositions musicales*, et, selon l'opinion généralement répandue, le succès d'une éducation musicale est toujours dû aux *dispositions naturelles*, comme l'échec d'une éducation musicale a toujours pour cause l'absence de ces dispositions.

Ce n'est pas là notre avis.

Si nous croyons que le succès a bien pour condition essen-

tielle les dispositions, de nombreux exemples nous permettent d'affirmer que là où il y a échec, il n'y a pas toujours absence de dispositions. Autrement dit : avec des dispositions, même excellentes, on peut fort bien échouer lamentablement dans son éducation musicale.

Ce que le sens musical ne donne pas

En effet, lorsqu'un enfant fredonne les mélodies qu'il a entendues, qu'il essaie d'en trouver les notes sur un clavier, lorsqu'il est comme attiré, captivé par le jeu d'un instrument, qu'au mystérieux langage de la musique sa physionomie trahit les émotions de sa petite âme, tout cela révèle bien chez lui l'existence de ce don précieux, le sens musical; il a des dispositions pour la musique. Or, combien d'enfants doués musicalement maltraitent exercices, gammes, arpèges pendant des années, leurs mains n'obtenant pas la maîtrise du clavier; combien d'entre eux, après plusieurs années d'étude, gâchent leurs morceaux lorsqu'ils abordent le mouvement prescrit, leurs yeux ne lisant plus correctement à cette vitesse; combien de ces élèves sont incapables de solfier

à première vue un air contenant des doubles croches, leur oreille ne les renseignant plus sur l'intonation des notes à rythme rapide. Ces faits vont donc bien à l'encontre de la théorie des dispositions musicales, puisque ces sujets menacés d'un échec sont, rappelons-le, doués musicalement.

Des faits analogues s'observent chez ces personnes qui aimeraient rendre une belle œuvre, et ont cessé la pratique du piano depuis des années. Si nous leur demandons pourquoi?

Cette jeune femme explique que pourtant elle aimerait beaucoup déchiffrer, mais sa main est incapable de reproduire ce qu'elle ressent; cette jeune fille prétend qu'elle jouerait avec plaisir, mais pour le moindre morceau, il lui faut dépenser de nombreuses heures à le graver dans sa mémoire, ses yeux lisant trop lentement pour suivre le texte; ce jeune homme qui possède une jolie voix déclare que déchiffrer des partitions avec chant l'intéresserait, mais son oreille ne le renseigne pas sur l'intonation des notes de la partie vocale. Cette jeune femme, cette jeune fille, ce jeune homme, n'ont abandonné la pratique de la musique et seront imités probablement par les élèves dont nous parlions plus haut, que parce qu'ils ont rencontré des obstacles en quelque sorte matériels.

C'est qu'en effet, si le sens musical est indispensable pour entreprendre l'étude d'un instrument, ce don n'apporte pas

avec lui une main agile de virtuose, des yeux habiles de bon lecteur, une oreille exercée de musicien; en un mot, le sens musical n'assure pas infailliblement un talent de virtuose.

Sens tactile, visuel, auditif de l'instrumentiste

Mais, nous dira-t-on : tout le monde connaît les deux aspects sous lesquels se présente la formation d'un instrumentiste, d'un pianiste ; d'une part, la question purement musique; de l'autre, la question virtuosité, mécanisme. Dans les dispositions naturelles, il faut comprendre non seulement le sens musical, mais aussi un sens tactile, visuel, auditif jouissant de facultés spéciales.

Ce n'est encore pas là notre avis.

La main, dans la vie journalière, exécute des gestes analogues à ceux qu'exige le jeu pianistique : écrire, coudre, comme jouer du piano, ne demande aux doigts que plus ou moins d'agilité; lire de la musique ou du texte ne nécessite pour l'œil que de reconnaître des signes ou groupes de signes conventionnels plus ou moins complexes; distinguer par le timbre et la hauteur du son, la cloche d'une église de celle

du couvent voisin, la corne d'une auto de celle d'une bicyclette, le chant du merle de celui du rossignol, comme distinguer d'une façon analogue par le timbre et la hauteur des sons, les notes d'une mélodie, ne réclame qu'une oreille plus ou moins exercée.

Bien entendu, nous ne mentionnons l'analogie de ces actes que pour montrer leur accessibilité, et nous convenons que si le pianiste doit faire des gestes analogues à ceux de l'écolier qui écrit, de la fillette qui brode, son agilité doit être plus grande, car il doit accomplir simultanément des actes différents aux deux mains; si dans la lecture de la langue française et dans la lecture musicale il s'agit de reconnaître des signes conventionnels, le fait de lire des notes groupées sur deux portées différentes impose à l'œil du pianiste plus d'habileté; si distinguer deux cloches à leur timbre particulier et reconnaître des groupes de notes, des enchaînements d'accords se rattache au même principe, dans le second cas il y a une plus grande difficulté pour l'oreille. Mais, répétons-le, la différence entre les actes journaliers de la vie et les actes qu'exige le jeu pianistique réside surtout en ceci : que la main, l'œil, l'oreille jouissant de toutes leurs facultés, doivent subir une éducation susceptible de faire fonctionner l'organisme du pianiste avec plus d'habileté, plus de précision. Il s'agit donc là de l'obligation de pousser plus loin et dans un

but particulier, l'éducation des sens, et non de la nécessité pour ces sens de facultés spéciales. L'habileté du pianiste ne demande, on le voit, que des facultés normales.

Défaites de laborieux possédant des dispositions

Les plus conciliants nous diront : « Nous n'en voulons pas plus : des facultés normales et le sens musical, c'est bien là ce qui constitue en somme les dispositions naturelles que nous estimons et que vous aussi estimez nécessaires; nous sommes donc d'accord, et les échecs que vous nous signalez avec des sujets doués musicalement, s'expliquent bien simplement : ce sont des élèves paresseux comme on en rencontre tant ».

Quelle injustice !

L'élève doué du sens musical attend impatiemment sa première leçon, il se met donc avec entrain au travail. Lorsque ses tentatives sur le clavier demeurent infructueuses, qu'il répète exercices, gammes, vingt, quarante, cent fois, et que de tels efforts n'engendrent pas le succès, c'est pour lui une déception bien naturelle.

Cette déception entraîne souvent la cessation des études; cependant les élèves plus spécialement attirés vers la musique persévèrent, et assez fréquemment ceux qui ont cessé renouvellent leurs tentatives. Quelques-uns déploient même une telle volonté au travail, qu'ils en ressentent des douleurs dans la main, le bras; ils souffrent de cette trop célèbre *crampe du pianiste*; d'autres anonnent avec résignation le texte d'un morceau pendant des semaines; d'autres enfin font des dictées musicales incorrectes pendant des mois, voire même pendant des années, sans se décourager.

Certes, tous ces élèves ont été des laborieux.

Il faut se rendre à cette évidence, avec le sens musical et des facultés normales, le travail, la persévérance, et la volonté ne suffisent pas encore pour acquérir l'habileté du pianiste.

Mais on répliquera : « Si avec le sens musical, avec des facultés normales, avec le travail et la persévérance, un élève peut encore échouer dans son éducation musicale, quelle peut en être la cause? »

La compréhension des actes du virtuose

Dans l'enseignement intellectuel, les professeurs répètent sans cesse : c'est avant tout le manque de volonté, le manque

de concentration de l'attention qui cause les échecs de nos élèves.

Tant qu'on demeure dans le domaine des mathématiques, de la philosophie, l'observation semble assez juste, bien qu'il y aurait encore quelques restrictions à faire. Mais lorsque nous abandonnons ces régions de l'esprit pour considérer, non plus une simple manifestation de la pensée, mais l'union intime de la pensée et de l'acte physique, comme c'est le cas pour un pianiste, il faut considérer avant le travail, avant la persévérance, avant la volonté, nécessaires cependant, la compréhension de l'acte à accomplir.

Comme on le verra (1), l'adresse, l'aisance de geste, l'agilité du pianiste n'est pas engendrée par un entraînement, une endurance, mais elle est le fruit d'une judicieuse utilisation du système musculaire, du système articulaire, des doigts, de la main et du bras.

Ces élèves laborieux maltraitent gammes et arpèges, cette jeune femme consciencieuse ne traduit pas sur le clavier ce qu'elle ressent, parce que tous, pendant des heures, ont exercé leurs mains sans en comprendre le fonctionnement.

Comme on le verra (2), l'habileté du lecteur ne survient

---

(1) Voir *La main du virtuose ou l'analyse du jeu artistique*, page 22.

(2) Voir *La lecture au piano*. R. THIBERGE *(En préparation)*.

pas fatalement après avoir appris à reconnaître les notes sur une portée et s'être exercé à les lire, mais parce qu'en s'exerçant à les lire, l'œil regarde de manière à permettre la conception rapide d'un texte complexe.

Ces élèves gâchent leurs morceaux dès qu'ils abordent le mouvement prescrit, cette jeune fille est obligée de graver ses morceaux dans sa mémoire pour pouvoir les jouer correctement, parce qu'aucun d'eux n'a compris la manière d'acquérir une conception visuelle rapide, parce qu'aucun d'eux n'a compris comment il faut regarder.

Comme on le verra encore (1), l'éducation musicale de l'oreille ne s'accomplit pas nécessairement en chantant des airs de solfège, en faisant des dictées musicales, mais seulement, lorsqu'en chantant ces airs de solfège, en faisant ces dictées musicales, l'oreille écoute de façon à reconnaître les notes à leur hauteur dans l'échelle des sons, à leur timbre.

Donc, avec des dispositions même excellentes, un élève laborieux peut fort bien échouer dans son éducation musicale s'il n'a pas compris la manière de réaliser les actes indispensables de l'artiste.

Si certains élèves sont arrivés seuls à cette compréhension,

---

(1) Voir *L'éducation musicale de l'oreille ou la mémoire des sons*, par Raymond Thiberge *(En préparation)*.

si d'autres au cours de leurs études, après des marches et des contre-marches, ont découvert une partie de la vérité et même la vérité entière, si quelques natures exceptionnelles ont réalisé instinctivement l'union intime de la pensée et de l'acte, il n'en est pas moins certain que l'absence de cette compréhension de l'acte à accomplir est la cause la plus fréquente des échecs en matière d'éducation musicale.

Ce qui incombe au pédagogue

C'est pourquoi nous nous sommes interdit de nous abriter derrière ces phrases vagues mais commodes : *Pour mener à bien une éducation musicale, il faut des dispositions naturelles..... Chaque élève doit trouver sa technique.....* Phrases vraies lorsqu'elles signifient qu'il faut le sens musical et des facultés normales, mais fausses lorsqu'on peut les traduire par cette autre : *Chaque élève doit se débrouiller.*

C'est pourquoi encore nous avons envisagé la formation d'un pianiste sans tenter d'éviter les difficultés du problème. Ce problème se présente logiquement ainsi : le sens musical, les facultés normales, le travail doivent être fournis par l'élève, tandis que la compréhension des actes de l'instru-

mentiste, du pianiste, doit être provoquée par le pédagogue.

Le physiologiste Dubois-Raymond a écrit : « Si le mécanisme musculaire était mieux connu, les mouvements physiques seraient enseignés plus rapidement ». Nous inspirant de cette pensée, nous disons : *Si le mécanisme des facultés générales de l'organisme était mieux compris et mieux adapté, la formation d'un pianiste en serait d'autant mieux assuré,* et cette jouissance de faire de la musique, si convoitée par le plus grand nombre, ne serait pas compromise par l'ignorance des vrais moyens d'y atteindre. C'est bien là la pensée directrice qui nous a guidé dans toutes nos recherches.

Ici pourrait s'arrêter notre introduction, la question de la formation d'un pianiste ayant été placée sur son véritable terrain; mais notre conception de l'enseignement du piano nous amène à considérer le rôle du professeur de musique à un autre point de vue malheureusement négligé et cependant essentiel.

L'éducation musicale et le développement des facultés générales de l'enfant

La pratique de l'enseignement dont nous venons d'exposer les bases fondamentales nous a permis d'observer que la

formation d'un instrumentiste, d'un pianiste, contribue au développement des facultés générales de l'enfant. Cette vérité nous est apparue dans toute sa clarté en constatant notamment les heureux effets de cette formation sur ces enfants à gestes maladroits, à démarche gauche, dont on a dit avec raison : « Ils ne possèdent pas leurs membres (1) », et sur ceux aussi qui regardent sans voir, qui écoutent sans entendre. Ces enfants sont maladroits de leurs mains, maladroits de leurs yeux, maladroits de leurs oreilles parce que leur pensée et leurs actes sont comme désunis. Leur cerveau lui-même conçoit en quelque sorte avec maladresse; ils alourdissent le mécanisme de leur pensée en prenant des détours, en compliquant tout. Leurs parents, leurs professeurs qui les observent de près, constatent cependant chez eux une compréhension parfois surprenante, une intelligence qui étonne à côté de toutes leurs maladresses.

Au cours de déjà nombreuses années d'expérience, nous avons eu l'occasion d'observer de tels enfants : ils nous ont toujours donné l'impression d'une machine dont les rouages en bon état fonctionneraient à faux; en réalité ils subissent les conséquences d'une lacune laissée dans l'enseignement : l'absence d'une éducation physiologique rationnelle.

---

(1) DALCROZE : *Gymnastique rythmique.*

Pour toute culture, intellectuelle, scientifique, artistique, on devrait assurer un état physiologique favorable. L'éducateur éclairé n'en convient-il pas, lorsque nous l'entendons formuler de manières diverses, des idées qui reviennent toutes à peu près à ceci : De même qu'on ne saurait obtenir une bonne récolte lorsqu'on sème le grain sur une terre en friche, de même on ne saurait obtenir de bons résultats lorsqu'on fait lever les semences dans le cerveau d'un organisme mal préparé.

Or, l'apprentissage d'un instrumentiste, le dressage d'un virtuose, comme nous l'avons vu, consiste à acquérir l'habileté des facultés musculaires, tactiles, visuelles, auditives. C'est là une excellente occasion de remettre en marche ces petites machines humaines dont le seul mal est de fonctionner à faux.

Si cette occasion de réaliser l'éducation physiologique existe dans presque toutes les branches de l'enseignement, la comparaison suivante entre la peinture et la musique montrera jusqu'à quel degré de perfection cette éducation doit être poussée pour un pianiste.

Un peintre veut-il reproduire un paysage? Son œil observe le modèle, sans se préoccuper du temps qui s'écoule; sa main dirige le pinceau avec habileté, retouchant jusqu'à complète satisfaction, sans se soucier des heures qui passent.

Un pianiste veut-il interpréter la pensée musicale d'un de nos grands maîtres? Son œil doit voir, non seulement avec précision, mais instantanément; sa main doit non seulement être habile, mais encore accomplir des gestes complexes en un temps donné. L'instrumentiste est en effet tyrannisé par cette loi redoutable, le rythme.

De plus, tandis que le tableau conserve la vie que lui a communiquée une fois pour toutes l'artiste, une œuvre musicale n'a de vie qu'au moment où le virtuose intervient.

Si le peintre et le musicien doivent également cultiver le beau, le rythme qui contraint l'instrumentiste à toujours agir dans un temps déterminé, exige de celui-ci une habileté spontanée, et c'est à ce point de vue particulier que le professeur de musique devient vraiment un auxiliaire précieux dans la culture générale de l'enfant.

Les méthodes nuisibles à la santé de l'enfant

Nous nous empressons d'ajouter que les enfants soumis au régime des procédés empiriques de certaines méthodes, notamment au surmenage musculaire qu'elles imposent, non seulement ne profitent pas de cette occasion de faire leur

éducation physiologique, mais encore malmènent en quelque sorte les rouages de leur organisme, et on ne malmène pas impunément le mécanisme d'une machine quelle qu'elle soit, encore moins le mécanisme de l'organisme humain.

D'ailleurs, le médecin a observé les désordres survenant à la suite d'études instrumentales forçant les rouages de l'organisme, et devant la dépression du système nerveux, il est bien souvent amené à imposer la cessation des études musicales comme nuisibles à la santé.

Les leçons sans profit

Cette éducation physiologique ne peut être déterminée par des leçons où la principale préoccupation est de faire observer le texte, de corriger une erreur de note, une noire écourtée, un doigté incorrect, une nuance oubliée; de telles leçons sont loin de profiter à la culture générale de l'enfant, souvent même, à sa culture artistique.

Il ne suffit plus d'être un pianiste, il faut être un pédagogue (1) pour provoquer la précision, l'habileté des facultés

(1) « Loin de donner des professeurs médiocres aux commençants, on devrait leur réserver les plus habiles. » DEMENY : *La physiologie du violon.*

musculaires, tactiles, visuelles, auditives, et pour coordonner leur action de telle sorte que le pianiste devienne un mécanisme de précision.

Aux jeunes professeurs

Les études pédagogiques que nous nous proposons de publier et dont *La main du virtuose ou l'Analyse du jeu artistique* n'est que la première partie, sont précisément entreprises dans le but de permettre aux jeunes professeurs d'assumer les responsabilités qui leur incombent (1).

Jeunes professeurs d'aujourd'hui et de demain, songez à l'importance de votre mission vis-à-vis de l'enfant, ne craignez pas de reculer jusqu'à ses limites extrêmes votre responsabilité dans les insuccès. Penchez-vous avec sollicitude sur ces jeunes têtes blondes et brunes et demandez-vous anxieusement si ces petites fleurs n'ont pas en vous un mauvais jardinier. Songez qu'après les ruines accumulées par l'horrible

---

(1) « Plusieurs de nos grands maîtres jouent par instinct, sans raisonner, après quoi, de bonne foi, ils enseignent le contraire. » Jean HURÉ : *Introduction à la technique du piano.*

tourmente, la France a besoin de nouvelles énergies. Or, la source des énergies d'une nation, c'est, au premier chef, la judicieuse culture de l'enfant.

Ce but patriotique sera atteint le jour où tous les professeurs, quelque branche qu'ils enseignent, auront compris la cote-part que leur influence particulière doit fournir à cette noble tâche.

Puissent nos efforts servir cette cause, puissent ces quelques pages être utiles à la fois à la jeunesse et à l'Art musical.

LA MAIN DU VIRTUOSE

OU

l'Analyse du Jeu artistique

CHAPITRE PREMIER

SOUPLESSE. — VÉLOCITÉ ET AGILITÉ. — FORCE. — FORCE D'ABAISSEMENT DE LA TOUCHE PAR LA RENCONTRE DES ARTICULATIONS.

Les bases fondamentales de la virtuosité sont : la souplesse, la vélocité, l'agilité, la force d'abaissement de la touche. L'enseignement de ces qualités propres au mécanisme pianiste a provoqué des controverses passionnées entre les techniciens de l'école de la *gymnastique des doigts* et ceux de l'école de *l'exercice physiologique.* C'est pourquoi nous aborderons cette étude en examinant comment le pianiste doit acquérir souplesse, vélocité, agilité, force. Ensuite, nous fixerons les règles d'un mécanisme artistique ; enfin, nous examinerons le rôle du professeur et l'efficacité de son intervention.

Souplesse

La nature a-t-elle doté notre organisme d'une souplesse en rapport avec les exigences du jeu pianistique? Ou, notre organisme doit-il acquérir la souplesse que la nature lui aurait trop parcimonieusement accordée?

En observant d'une part une main exercée, d'autre part une main non exercée, nous pourrons comparer la souplesse de l'une avec celle de l'autre.

La main telle que la nature l'a faite, comme celle d'un tout jeune enfant, et la main qui a subi une éducation artistique, possèdent-elles une souplesse différente, ou une souplesse équivalente?

Examinons donc la minuscule menotte de ce bébé qui sommeille doucement. Avant d'avoir déterminé un réveil complet, faisons jouer les articulations de ses tout petits doigts, de son poignet. Nous admirerons immédiatement la merveilleuse petite machine qu'est cette main, ainsi que le parfait fonctionnement des différents rouages. Certes, elle est incontestablement souple, elle a même une souplesse telle, qu'à ce point de vue particulier, le plus grand virtuose reconnaîtrait en ce petit enfant un rival redoutable.

Quelque convaincante que soit cette constatation, elle ne désarmerait pas certains partisans de l'assouplissement des doigts qui, faisant subitement volte-face, pourraient estimer cette souplesse de bébé inutilisable pour le jeu pianistique, précisément par excès de souplesse. Et cette fois, au lieu d'avoir doté notre organisme d'une souplesse insuffisante, la nature aurait été trop prodigue.

Ils pourraient également ajouter qu'entre le berceau et le tabouret de piano, il s'écoule plusieurs années pendant lesquelles la main du futur pianiste manie tour à tour : cuillère, fourchette, pelle, marteau, crayon, porte-plume. Avant de prendre contact avec le clavier, elle a saisi, porté, poussé, lancé, actions qui ont pu faire contracter des habitudes et altérer la souplesse primitive.

Or, c'est bien cette main sur laquelle les actes de la vie journalière ont pu laisser des empreintes, que le professeur doit éduquer.

Poursuivons donc, et afin de nous mettre en face de réalités, observons le bambin âgé maintenant de cinq ans, au moment où, fatigué de ses ébats, il se repose en s'amusant à ce jeu naïf dénommé *main morte*. Tout à l'heure il serrait le marteau entre ses doigts nerveux, et maintenant sa petite main se balance mollement au bout de son avant-bras. A cet instant précis, faisons jouer comme autrefois les articulations

des doigts et du poignet et nous constaterons que la souplesse de la minuscule menotte se retrouve identique, intégrale, dans la petite main active.

Après avoir jugé que la nature avait doté l'organisme de l'enfant d'une grande souplesse, nous constatons par ce qui précède, qu'à certains moments la main peut être contractée et qu'à d'autres elle peut recouvrer la souplesse. Une semblable constatation peut d'ailleurs être faite sur un jeune homme, sur un homme même, car quel est l'adulte qui ne saurait pas faire *main morte?*

Les découvertes des physiologistes viennent d'ailleurs corroborer nos observations. Pour eux, la fonction du muscle est de se tendre et de se détendre. Tout muscle sain ne saurait se soustraire à cette loi vérifiée scientifiquement.

A la lecture de ce qui précède, plus d'un de nos confrères n'a probablement pu retenir un mouvement d'impatience : « Si le bébé qui sommeille a la main souple, diront-ils, si un bambin sait faire *main morte*, si les savants nous assurent que la fonction du muscle est de se tendre et de se détendre, est-ce que de tels faits pris, en somme, en dehors de la question pianistique, peuvent compter en face de ce que l'on observe journellement dans les cours de piano? N'est-il pas trop certain, en effet, que, malgré la peine que se donnent professeur et élève, beaucoup de travail, de temps, de patience

sont nécessaires pour, en quelque sorte, conquérir la souplesse? Donc, concluent-ils, de semblables recherches n'aboutissent à rien puisque, comme tout le monde a pu le constater maintes fois, le débutant, lors de sa première rencontre avec un clavier de piano, a presque toujours, pour ne pas dire toujours, les doigts, la main, le bras même extrêmement raides. Qu'importe la souplesse de ceux-là, si celui-ci a de la raideur ».

Il est incontestable que le débutant raidit, mais il est non moins incontestable que nos muscles sont naturellement souples comme nous l'avons vérifié. S'il y a contradiction, elle n'est qu'apparente comme un observateur attentif peut aisément s'en convaincre. En effet, non seulement le débutant se crispe lors du contact de sa main avec le clavier, mais encore, et cela a une importance capitale : *il se crispe avant même d'avoir pris ce contact.* Que le maître lui dise de jouer, et à l'instant même où il se prépare à mettre le doigt au-dessus de la touche, il est crispé. Chose remarquable, avant que son doigt soit parvenu sur la touche, demandons-lui de faire *main morte,* aussitôt, sans difficulté, il s'exécutera. Renouvelons plusieurs fois cette mise en demeure de jouer, en ayant soin d'interrompre l'acte au moment précis où il va être réalisé, par ce contre-ordre subit : « Faites *main morte,* » et nous verrons autant de fois main raidie, main souple.

Une logique rigoureuse nous impose donc d'en déduire que le jeu pianistique n'est pas la cause des raidissements, puisque ceux-ci ont lieu indifféremment ou avant le contact du doigt avec la touche, ou pendant ce contact. Les muscles du débutant comme les muscles de tout individu peuvent être successivement tendus et détendus, son organisme possède donc la souplesse.

Puisque la souplesse est universellement reconnue nécessaire au pianiste, le débutant se trompe en commandant l'état musculaire inverse : c'est un pilote inexpérimenté. C'est d'ailleurs cette même inexpérience du gouvernement de son système musculaire qui fait serrer nerveusement à l'enfant, l'objet fragile qu'il craint de casser, ou encore le fait se cramponner au premier porte-plume qu'on lui confie.

Dans tous ses actes l'enfant raidit sans s'en rendre compte et pourtant il est l'unique auteur du raidissement. L'enseignement devra donc lui apprendre à éliminer les *raidissements indépendants du contact* et les *raidissements de contact* provenant de son inexpérience.

Dans l'éducation du mécanisme, il ne s'agit donc pas de créer la souplesse pianistique, mais d'adapter la souplesse naturelle de l'organisme au jeu pianistique.

Comment cette adaptation se fera-t-elle? C'est ce que nous aurons occasion de voir par la suite.

D'ores et déjà, nous savons que les exercices d'extensions et de désarticulation qui sont incontestablement des tensions musculaires, seront à rejeter, car ils aboutiraient à cet énorme contre-sens : *raidir les muscles pour les assouplir,* et provoqueraient le durcissement des muscles.

Vélocité et agilité

Afin de jeter un peu de clarté dans les controverses sur la *vélocité,* il nous semble nécessaire de diviser cette question en deux cas : 1° l'exécution de plusieurs mouvements rapides par un même doigt (notes répétées) ; 2° l'exécution de mouvements rapides par des doigts différents (roulades).

Pour l'exécution de plusieurs mouvements rapides par un même doigt, les expériences de Raif ont amené à constater que plusieurs bons pianistes ne pouvaient faire que sept mouvements et même cinq par seconde et que le maximum atteint était de douze mouvements successifs par seconde. Inutile d'insister sur ce point, puisqu'il est facile de s'en convaincre par soi-même.

La vélocité obtenue par des mouvements rapides de doigts différents serait dans l'esprit des partisans de la gymnastique des doigts, subordonnée à l'acquisition préalable de l'indépendance des doigts. Les physiologistes assurent que vouloir acquérir l'indépendance des doigts est une erreur scientifique, car chaque doigt ayant ses muscles, ses tendons, ses articulations propres, est naturellement et sans aucune intervention étrangère complètement indépendant.

Il est, en effet, certain que si les doigts d'une même main semblent bien se gêner mutuellement, une indépendance du mécanisme musculaire n'en est pas la cause. Cette cause est probablement de même nature que celle constatée chez les débutants dans les mouvements simultanés des deux mains et plus tard chez les élèves qui, lorsqu'ils se servent des pieds pour le maniement des pédales, ne sont plus maîtres des actes de leurs mains. Or, il est certain que les muscles de la main droite ne gênent pas les muscles de la main gauche et que les pieds n'ont pas de muscles pouvant entraver l'action des doigts. On a peut-être cru qu'il en était autrement pour les muscles digitaux, les doigts étant très rapprochés, il n'en est rien.

Le manque d'indépendance constaté chez les débutants peut être encore causé par un manque d'agilité, par des articulations insuffisamment mobiles, dont le fonctionnement

n'est pas à la hauteur des exigences artistiques. N'entend-on pas dire couramment : *J'ai les doigts rouillés.* Cette formule caractérise bien l'opinion qu'on se fait généralement du mécanisme de la main. Ce mécanisme de la main apparaît à beaucoup de personnes sous l'aspect d'une machine dont les rouages ont besoin d'être limés, huilés, afin de supprimer les frottements contrariant l'activité de cette machine. La physiologie remet les choses au point en nous apprenant encore que le jeu libre des articulations nous a été donné par la nature, que ce sont les muscles qui en se raidissant agissent en quelque sorte comme un frein et par suite suspendent momentanément cette liberté articulaire. Il ne peut donc être question de pièces à limer, de frottements à faire disparaître, mais seulement de frein à desserrer.

Il faut en conclure que lorsqu'il n'y a pas indépendance des doigts, c'est que les muscles bloquent en quelque sorte les articulations. Le professeur qui tente de débloquer les articulations à l'aide des exercices d'extensions, de désarticulations, imite ce wattman qui s'acharnerait à son moteur pour faire démarrer une auto dont les roues seraient bloquées par un frein puissant. Si l'entêtement du wattman parvient à triompher de la résistance du frein, ce sera au détriment du bon fonctionnement de sa machine; de même si les exercices de désarticulations parviennent à triompher de la tension

des muscles, leur influence sera néfaste au fonctionnement naturel de la main (1).

La vélocité et l'agilité sont donc, comme la souplesse, des qualités naturelles de l'organisme qu'il faut savoir adapter au jeu pianistique.

Force

Comment obtenir la force déterminant l'abaissement de la touche? Est-il nécessaire de renforcer les muscles des doigts, ou doit-on préférablement utiliser le poids du bras comme le recommandent les techniciens de l'école physiologique?

Quelque soit le procédé technique que nous choisirons, les deux résultats cherchés s'imposent à notre attention, à savoir :

1° Faculté de produire des sonorités amples;

2° Moyen d'égaliser l'intensité des sons.

Bien que ne l'ayant pas encore envisagé ici, admettons cependant provisoirement comme rationnel le jeu exclusif des doigts. Dans cette hypothèse, le pianiste nous paraît insuffi-

---

(1) On sait que Schumann, sous prétexte de donner de l'agilité à son quatrième doigt, imagina, afin de le désarticuler, de l'attacher contre sa main. Lorsqu'il défit le lien, son doigt était à jamais inutilisable et Schumann vit se briser à l'instant sa carrière de virtuose.

samment armé par la nature : la faiblesse des muscles digitaux, la débilité du quatrième et du cinquième doigt semblent des obstacles extrêmement sérieux aux moins avertis.

Il était donc naturel de surmonter ces obstacles en cherchant tout d'abord à accroître la force des muscles, ensuite à compenser la faiblesse des doigts mal partagés. Des exercices de gymnastique étaient tout indiqués pour fournir un supplément de force aux doigts et les rendre capables de produire l'amplitude des sons et, d'autre part, de provoquer l'égalisation des doigts engendrant l'égalisation des sons. Seulement il surgit alors une difficulté : la gymnastique préconisée pour le renforcement et l'égalisation des doigts n'est autre chose que les exercices d'extensions et de désarticulations, c'est-à-dire ceux que nous nous souvenons avoir précisément écartés comme nuisibles à la souplesse.

Faudrait-il à la fois faire ces exercices pour la force et ne pas les faire pour la souplesse? La main de l'élève serait-elle dans la situation de ce malade atteint simultanément d'appendicite et de fluxion de poitrine, chez lequel le régime de la glace guérit une maladie et aggrave l'autre?

Si devant une telle situation le médecin est quelque peu perplexe, comment le pédagogue ne le serait-il pas lui aussi? Cette perplexité se devine, d'ailleurs, dans certains ouvrages, à travers des phrases du genre de celle-ci : « Les exercices de

renforcement, excellents en soi, peuvent avoir l'inconvénient de durcir les muscles et, par conséquent, aller à l'encontre de la souplesse : on devra donc en user avec discernement ».

Nous avons bien lu : *avec discernement*. Cette expression est loin de nous satisfaire. Qu'entendent ces auteurs par discernement? Notre méfiance envers la gymnastique des doigts va encore s'accentuant lorsque nous entendons dire aux physiologistes : « Le but de la gymnastique de sport et d'hygiène est le développement de la force et du volume des muscles. Dans ce cas, le but n'est pas la finesse, la gradation et l'ordonnance des mouvements, mais plutôt leur force simple et grossière ».

Or, dans les gestes de l'artiste, il s'agit précisément de finesse, de gradation et d'ordonnance des mouvements. S'il en était autrement, si la force musculaire avait une telle importance, il n'y aurait qu'à s'imposer un travail manuel susceptible de fortifier les muscles. Or, il n'est douteux pour personne qu'un pianiste qui casserait du bois ou des pierres en guise d'étude, dans le but de renforcer ses muscles, se ménagerait de décevantes surprises.

D'ailleurs, cette force musculaire ne peut pas exister chez ces petits prodiges qui, à douze ans, sont pourtant déjà des virtuoses; la faiblesse de leurs muscles d'enfant leur imposerait vite un surmenage fatal à leur talent.

Enfin, tous les professeurs ont pu observer que des mains, des doigts à musculature robuste obtiennent fort souvent une faible sonorité.

La source de la force ne semble donc pas pouvoir être cherchée dans la puissance des muscles de la main et des doigts.

Peut-on espérer la trouver ailleurs?

Examinons l'autre façon d'obtenir la fermeté d'attaque que nous proposent les techniciens de l'école physiologique.

Le poids du bras reposant sur les doigts ferait enfoncer la touche. Chaque doigt serait donc considéré uniquement comme un soutien, un pivot supportant le bras. Le doigt ne serait plus lancé comme un petit marteau par la puissance des muscles digitaux, mais deviendrait le transmetteur de la force représentée par le poids du bras.

Pratiquement, comment le poids du bras peut-il remplir le même rôle que la puissance musculaire lançant le doigt? Voici la démonstration qu'on propose. Sur une surface plane, une table par exemple, étendons l'avant-bras, la main à plat, puis ramenons les doigts en arrière, de manière que tout en conservant les doigts sur la table, la paume de la main s'en éloigne; enfin, écartons l'avant-bras de la table en conservant le contact avec elle uniquement par les doigts. L'extrémité des doigts supporte alors un poids qui n'est autre que celui du bras.

Cette même expérience renouvelée sur un plateau de balance a démontré que les doigts supporteraient ainsi un poids de plusieurs kilogrammes.

Mais, dans cette façon de prendre le contact avec le clavier, il incombe aux muscles digitaux un travail excessif, puisqu'ils doivent supporter le poids du bras. En écartant la théorie de la puissance des muscles comme source de force, nous voulions éviter de contrarier la souplesse. En face de la théorie de la pesanteur nous nous heurtons à la même difficulté puisque, cette fois, les muscles digitaux doivent se contracter pour résister au bras, pour supporter son poids de plusieurs kilogrammes. Or, contracter les muscles digitaux pour lancer le doigt ou contracter les muscles digitaux pour résister au poids du bras, c'est toujours contracter, et par conséquent enrayer la souplesse.

De fait les partisans de cette théorie de la pesanteur ont certainement constaté un alourdissement du jeu et d'inévitables fatigues de l'avant-bras, puisqu'en préconisant le poids du bras comme source de force, ils finissent par faire consister le perfectionnement artistique dans l'allègement de ce poids.

Ces techniciens ne nous disent-ils pas que ce procédé donne l'impression du *doigt lourd* avec un *bras léger?* Or, le doigt ne saurait être lourd par son propre poids, d'autre part

ce n'est pas le bras qui peut communiquer cette lourdeur au doigt, puisque lui-même est léger. On ne comprend donc pas plus qu'un doigt puisse être lourd avec un bras léger qu'on ne comprend un *mouvement mentalement arrondi*, des doigts *intellectualisés*, une *fermeté passive des doigts*, et autres expressions chères à certains partisans de la théorie de la pesanteur qui prennent trop souvent l'obscurité prétentieuse de leurs expressions pour de la profondeur.

Tout ce qui précède nous amène aux conclusions suivantes :

1° La fermeté d'abaissement de la touche obtenue par la contraction des muscles digitaux nécessite le renforcement de ces derniers et, par conséquent, compromet la souplesse; 2° Le poids du bras venant remplacer la force musculaire est une source de force qui utilise bien les facultés de l'organisme sans rien y ajouter, mais qui provoque des raidissements de contact. L'un de ces deux procédés correspond-il au jeu pratiqué par les artistes? Non, car ils suppriment tous deux la détente musculaire qui doit rester la base de tout mécanisme artistique.

Force d'abaissement de la touche par la rencontre des articulations

Si tout ce qui précède a été bien suivi, on a compris que la détente musculaire engendre trois des qualités fondamentales du mécanisme : souplesse, vélocité, agilité; quant à la quatrième, la force, qui serait obtenue par la puissance des muscles digitaux ou par la pesanteur du bras, elle serait la résultante de tensions musculaires. Ainsi, trois qualités fondamentales s'obtiendraient avec la détente musculaire et la quatrième avec tension musculaire? Mais alors souplesse, vélocité, agilité d'une part et force de l'autre s'excluent mutuellement puisqu'il est irréalisable de tendre et de détendre à la fois un même muscle. Pourtant le virtuose qui est devenu maître de son mécanisme, possède réunies ces quatre qualités fondamentales.

Ce sont toutes ces réflexions qui nous ont amené à conclure que le problème du mécanisme ne se trouvait que partiellement résolu et qu'il fallait poursuivre les recherches.

A la force d'abaissement de la touche il est naturel de

poser comme condition la fermeté des doigts et la fermeté du poignet.

La pratique de l'enseignement met tous les professeurs d'accord sur ce point.

Mais alors, la détente musculaire peut-elle persister pendant que les doigts et le poignet restent fermes? Si les articulations des doigts et du poignet sont fermes, les muscles qui les commandent peuvent-ils eux-mêmes n'être pas contractés?

Tout le problème de l'éducation du mécanisme se réduirait donc à ceci : Peut-on rendre une articulation ferme sans recourir à la tension musculaire, et, par conséquent, *une articulation peut-elle être à la fois ferme et mobile?*

L'expérience suivante nous fixera.

Ayant demandé à un enfant de laisser balancer mollement sa main, autrement dit, de la libérer de toutes tensions musculaires, conduisons celle-ci de manière qu'elle tourne dans l'articulation du poignet à la façon d'une charnière. Si l'enfant a conservé un rôle strictement passif, sa main n'éprouve aucune résistance dans ses mouvements. Et nous obtenons ainsi une des deux qualités que nous recherchons, à savoir : la parfaite mobilité de l'articulation du poignet.

Saisissant de notre main gauche l'avant-bras du patient, et de notre droite sa main, poussons cet avant-bras et cette

main de manière que les deux membres venant buter l'un contre l'autre à l'endroit du poignet, forment ensemble une barre rigide et droite. Une tierce personne venant faire pression sur le poignet constatera à cet instant que malgré le rôle passif conservé par l'enfant, c'est-à-dire, malgré l'absence de toutes contractions des muscles du poignet, nous avons obtenu la seconde qualité que nous cherchons : une articulation très ferme.

Maintenant, accomplissons simultanément ce que nous venons de faire successivement, c'est-à-dire, faisons tourner la main à la façon d'une charnière tout en poussant l'avant-bras contre elle. Ainsi se trouve réalisé simultanément la fermeté et la mobilité de l'articulation du poignet. En effet, la fermeté obtenue exclusivement par la rencontre de deux membres voisins — main et avant-bras — et par conséquent sans tensions musculaires, ne peut entraver les mouvements que la main est susceptible de faire.

Une fois ce point capital acquis, il est aisé de se rendre compte que ce que nous venons d'obtenir avec l'avant-bras et la main, nous pouvons le refaire en poussant l'un contre l'autre, par exemple, doigts contre avant-bras, rendant ferme non plus une seule articulation mais deux articulations à la fois : celle du poignet et celle qui réunit les doigts au métacarpe. Ainsi peuvent être rendues fermes toutes les

articulations situées entre l'extrémité des doigts et l'épaule. C'est précisément cette *rencontre générale* de toutes les parties du bras à l'endroit des articulations qui, au moment où le doigt rencontre à son tour la touche, produit finalement la *force d'abaissement de la touche.*

C'est cette suspension d'un bras, pris entre le clavier et l'épaule dans un état de fermeté et de mobilité remarquable, que les privilégiés — les doués — ont découvert et dont ils se servent sans l'expliquer.

C'est enfin cette adaptation si simple du bras au clavier en conservant la détente musculaire, qui nous fait aboutir logiquement à cette conclusion : *Les quatre qualités fondamentales du mécanisme, la souplesse, la vélocité, l'agilité et la force d'abaissement de la touche, peuvent être obtenues simplement en utilisant les facultés naturelles de notre organisme.*

CHAPITRE II

ENSEIGNEMENT

Règles de la détente musculaire et de l'adaptation rationnelle des mouvements articulaires du bras au clavier

DÉTENTE MUSCULAIRE. — RAIDISSEMENTS INDÉPENDANTS DU CONTACT ET RAIDISSEMENTS DE CONTACT. — ADAPTATION DÉNOMMÉE RENCONTRE.

En recherchant les lois qui régissent les gestes du pianiste, nous avons trouvé tout d'abord que *la Souplesse, l'Agilité, la Vélocité* sont engendrées naturellement par la détente musculaire, ensuite que *la Force d'abaissement de la touche* est produite par cette adaptation particulière de la main et du bras au clavier que nous appelons la *rencontre*.

L'édification d'un mécanisme naturel d'un mécanisme artistique repose donc sur des principes extrêmement précis : 1° détente musculaire; 2° adaptation de la main et du bras

au clavier. Il est important d'observer que ces deux conditions sont indispensables et que l'absence de l'une d'elles compromettrait fatalement le succès.

Détente musculaire
Raidissements indépendants du contact
et raidissements de contact

La main et le bras non éduqués n'utilisent généralement pas la détente musculaire. Apprendre à provoquer cette détente musculaire, autrement dit, étudier, c'est apprendre à supprimer les contractions. Or, nous avons vu précédemment deux sortes de contractions : *les raidissements indépendants du contact* et les *raidissements de contact.*

Les raidissements indépendants du contact sont tous de même nature, ne pouvant être autre chose que des contractions musculaires. Ils se différencient uniquement par l'endroit du bras où ils ont lieu : tel raidissement entrave les mouvements du poignet, tel autre ceux du coude, tel autre enfin ceux de l'épaule.

Voici la nomenclature des mouvements articulaires que l'élève ne doit pas entraver :

Épaule. — L'articulation de l'épaule, privilégiée de la nature, a quatre mouvements : 1° Soulèvement de l'épaule; 2° Mouvement du bras s'éloignant du corps; 3° Mouvement d'arrière en avant; 4° Mouvement rotatoire (1).

Coude. — L'articulation du coude permet à l'avant-bras deux mouvements : 1° Rapprochement ou éloignement de l'avant-bras du bras (mouvement charnière du coude); 2° Mouvement permettant de tourner la paume ou le dessus de la main vers le sol (mouvement rotatoire).

Poignet. — Le poignet a deux mouvements : 1° Soulèvement et abaissement de la main (mouvement charnière); 2° Balancement de la main de gauche à droite (adduction et abduction).

Doigts. — Les articulations des doigts permettent deux mouvements : 1° Relèvement et abaissement des doigts; 2° Repliement et allongement. On se rend compte que l'énu-

---

(1) Ces quatre mouvements de l'épaule, comme du reste tous ceux des autres articulations, ne doivent pas faire supposer que le pianiste fait des gestes extravagants afin de les utiliser, ils doivent être libres, rien de plus.

mération des mouvements articulaires que l'élève ne doit pas entraver donne en même temps la clé des raidissements indépendants du contact, raidissements que l'enseignement doit supprimer.

Les raidissements de contact peuvent avoir deux causes : ou la *mauvaise suspension* du bras, ou une *forte pesée* sur les doigts. Dans ces deux cas les muscles digitaux qui longent l'avant-bras subissent un étirement qui gêne considérablement les mouvements des doigts. On s'est singulièrement mépris en confondant cette gêne avec un manque de souplesse des muscles digitaux. Dans le premier cas, c'est-à-dire la *mauvaise suspension du bras*, le professeur est averti par une tenue défectueuse du tronc, un relâchement des muscles du dos qui laissent pendre lourdement le bras, une épaule inclinée en avant, une colonne vertébrale qui ressort à la hauteur de la taille. Tous ces défauts doivent être combattus. Dans le second cas, c'est-à-dire la *forte pesée*, on voit le pouce s'écarter du clavier, l'index se relever tout droit comme menaçant et les autres doigts accompagner à leur façon ces mouvements désordonnés. En effet, l'action de cette forte pesée amène un manque de stabilité du doigt sur la touche, l'élève croit remédier au malaise qu'il en éprouve, en se contractant. Le professeur ne doit pas laisser surmener ainsi les muscles digitaux, car cette pesée qui engendre une adaptation anti-

physiologique, et qui, par conséquent doit être interdite, n'a rien de commun avec ce que nous avons appelé la *rencontre.*

Nombre de pianistes ayant une souplesse, une vélocité et une agilité excellentes, conservent souvent une mauvaise suspension du bras qui leur fait éprouver au milieu d'un morceau, des fatigues dans l'avant-bras. Ces fatigues sont pour certains sujets, la seule cause du manque de sûreté.

Adaptation dénommée rencontre

La rencontre est un mouvement complexe auquel participent toutes les différentes parties du bras. Nous avons déjà eu l'occasion de le décrire précédemment (page 39) lorsque nous avons recherché si une articulation pouvait être à la fois ferme et mobile, nous n'y reviendrons donc que pour mentionner dans ce mouvement unique et général, le rôle particulier des doigts, de la main, de l'avant-bras, du bras.

Les DOIGTS ne doivent pas être projetés sur la touche par des contractions musculaires, ils ne doivent pas non plus s'accrocher au clavier (tirer); leur rôle se borne à aller se placer sur la touche. Il est aussi nuisible qu'ils se relèvent

jusqu'à l'extrême limite de leur course, qu'il serait inutile de les immobiliser en leur interdisant tout mouvement : il faut les laisser fonctionner librement. De cette façon pendant le contact avec la touche, ils sont rendus fermes par la rencontre qui s'établit (ils butent). Après le contact avec la touche ils redeviennent détendus n'ayant plus à assumer la rencontre. Pendant le jeu, le doigt qui est sur la touche offre l'aspect d'une fermeté qui contraste avec la détente des doigts voisins qui, eux, apparaissent inactifs (indépendants). Comme on le voit, la fonction des muscles digitaux, et par conséquent la fonction des doigts, est de faire les mouvements et non de produire la force.

Puisque les doigts ne doivent pas produire la force, inutile d'imaginer des doigtés compliqués, évitant les doigts faibles. Inutile également de prohiber le pouce sur les touches noires. La seule règle à suivre consiste à rendre claire et précise la conception du texte par la simplicité et la régularité des doigtés.

La MAIN qui se trouve bloquée entre l'avant-bras et les doigts pendant la rencontre, apparaît calme et tranquille (immobilité). Aux interruptions de contact elle est librement pendante dans le poignet comme un poids suspendu à l'avant-bras.

Le POIGNET, qui a préoccupé à juste titre les pédagogues de toutes les écoles, mérite en effet une attention particulière, car il est comme le moyeu d'une roue où viennent s'appuyer les doigts qui en sont les rayons. Dans l'adaptation du bras au clavier, le pianiste doit éprouver une sensation précise d'appui au poignet, non en le fixant par des contractions, mais par la *rencontre* qui lui permet de conserver la liberté de ses deux mouvements (mouvement charnière et mouvement d'adduction et d'abduction) malgré les va-et-vient sur le clavier. C'est ce qu'on a appelé : le poignet détaché.

L'AVANT-BRAS a un rôle important dans la *rencontre* à cause de son mouvement de rotation qu'il est essentiel de ne pas entraver par des contractions. Nous avons, en effet, la faculté de tourner alternativement la paume et le dessus de la main vers le sol, grâce à ce mouvement de rotation qui prend naissance au coude. La rotation de l'avant-bras est peu sensible dans la rencontre quand il s'agit de deux doigts voisins, mais elle est beaucoup plus accentuée dans les trémolos d'octaves par exemple.

Le BRAS doit être léger puisque les doigts ne doivent pas supporter le poids du bras, ce qui produirait des raidissements que nous avons appelés *raidissements de contact.*

En décrivant le rôle particulier des doigts, de la main, du poignet, du bras, nous n'avons rien ajouté à ce qui a été dit précédemment, les deux conditions du jeu rationnel restent : 1° Détente musculaire; 2° Adaptation des mouvements articulaires, le reste en découle naturellement.

Sonorité

L'adaptation des mouvements articulaires du bras au clavier donne un toucher moelleux et pourtant ferme qui contraste fort avec des sonorités de piano mécanique obtenues par la technique de la gymnastique des doigts. « Une des premières conditions pour obtenir de l'ampleur dans l'exécution, une belle sonorité, une grande variété dans la production du son, c'est de se dépouiller de toute raideur. Il est donc indispensable d'avoir dans l'avant-bras, les poignets et les doigts, autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix (1). »

Si les sonorités, les nuances, le style dépendent en premier

---

(1) Thalberg. — Préface de l'*Art du chant au piano.*

lieu du sens musical du pianiste, le manque de liberté des mouvements articulaires le mettrait dans l'impossibilité d'exprimer sur l'instrument ses sensations artistiques. Or, l'adaptation que nous nommons *rencontre* donne précisément cette indispensable liberté des mouvements articulaires.

CHAPITRE III

LES PROCÉDÉS de RÉALISATION. LE CONTROLE et la RECTIFICATION

CONTROLE AUDITIF ET RECTIFICATION AUDITIVE. — CONTROLE VISUEL ET RECTIFICATION VISUELLE. — CONTROLE TACTILE. — RECTIFICATION TACTILE. — ASCENSION DU MÉCANISME JUSQU'A LA VIRTUOSITÉ : ÉQUILIBRE DU DOIGT. — LEGATO. — PASSAGE DU POUCE. — LE TRILLE. — LE TRÉMOLO. — LES TIERCES, SIXTES ET OCTAVES. — LA RÉPÉTITION DES NOTES.

Nous avons, dans le premier chapitre de ce travail, découvert les lois qui régissent les gestes du pianiste. Dans le second chapitre, nous avons fixé les règles de la détente musculaire et d'une adaptation rationnelle des mouvements articulaires du bras au clavier. Notre œuvre ne saurait être complète ainsi.

Chers confrères qui nous avez suivi jusqu'ici, vous n'avez

pas été sans faire la remarque suivante : vainement le professeur répètera les démonstrations techniques contenues dans cette étude, vainement il prescrira les règles d'un mécanisme rationnel, vainement même il expliquera d'une façon ingénieuse le rôle des doigts, du poignet, du bras, l'élève n'en sera pas plus avancé que lorsqu'on lui disait : « Soyez souple. Tenez bien votre clavier, etc., etc... » Nous-mêmes, qu'avons-nous appris quand Chopin disait : « Caressez la touche, ne la heurtez pas. » Qu'avons-nous appris quand Schiffmacher disait : « Que votre main adhère au clavier comme si elle voulait laisser son empreinte dans une cire épaisse. » Qu'avons-nous appris quand Thalberg disait : « Le plus souvent, il faut pétrir le clavier avec des doigts de velours. » Rien, ou si peu de chose !

Mais peut-être, nous dira-t-on : il ne vous reste qu'à indiquer un recueil d'exercices, un recueil d'études, qui, travaillé pendant un temps déterminé, provoquera chez l'élève la détente musculaire et l'adaptation au clavier. *Erreur*. Ce n'est pas parce qu'un élève joue une étude de trilles, que ses doigts se trouvent en état d'exécuter correctement cette difficulté pianistique. Ce n'est pas parce qu'on lui fait jouer des études d'arpèges, qu'il sait vaincre le passage du pouce. En effet, l'élève n'est pas un malade à qui le professeur peut ordonner un exercice, une étude, comme le

médecin prescrit un cachet de quinine pour couper la fièvre.

Quant au temps à consacrer à ces études, Czerny croit-il sérieusement favoriser les progrès des élèves lorsqu'il met en tête de ses Exercices Journaliers : *On répètera chaque reprise 30 fois.* Allons donc ! Combien d'élèves la répèteraient même 40 fois s'ils étaient plus sûrs d'atteindre le but visé (1).

Il existe d'excellents recueils, point n'est besoin d'en allonger la liste déjà trop longue. Il faut bien se pénétrer de cette vérité : On n'enseigne pas avec des démonstrations techniques, même lorsqu'elles représentent un progrès ; on n'enseigne pas en ordonnant à son élève de se soumettre à des règles même justes ; on n'enseigne pas en communiquant ses impressions artistiques ; on n'enseigne pas en indiquant un recueil même excellent ; on n'enseigne pas en astreignant son élève à une étude quotidienne de plusieurs heures. Non, tout cela n'est pas enseigner, dans le sens pratique du mot. Ce qui importe, c'est de provoquer la détente musculaire et l'adaptation du bras au clavier pendant ces exercices et pendant ces études.

---

(1) « C'est une fausse recherche du mécanisme à laquelle on s'attache : la quantité d'heures de travail dépensé dont le résultat ne répond pas à la peine qu'on se donne en est la preuve irrécusable. » Marie Jaëll : *Mécanisme du toucher.*

La mission du professeur consiste à contrôler les gestes de l'élève et à rectifier ses erreurs. Mais comment contrôler si le bras, la main, les doigts sont dans un état musculaire favorable, si l'adaptation du bras est physiologiquement juste? On emploie différents moyens que nous allons successivement examiner.

Premier procédé de réalisation : Contrôle auditif et rectification auditive

De même qu'on juge un arbre à son fruit, l'état musculaire du bras et son adaptation peuvent être jugés à la nature du jeu, au son entendu. Un jeu sec, sans couleur, des traits à sonorité grêle joués à la surface du clavier; un jeu brusque et pesant; un jeu assez agréable comme sonorité, mais accompagné d'une vélocité trop lourde, avertit le professeur que quelque chose d'anormal se passe dans le bras de l'élève. Ce moyen d'observation peut être appelé : *Contrôle auditif.*

Pour rectifier ces jeux défectueux, le professeur peut donner des exemples, imiter le jeu défectueux de son élève, lui faire entendre comment il devrait jouer, en quelque sorte faire une *rectification auditive.*

Ces moyens de contrôle et de rectification sont très insuffisants, car ils ne remontent pas à la cause. Le professeur critique ce qu'il entend, et cela d'une façon fort juste, mais il n'explique pas pourquoi son élève produit ce jeu défectueux. De même, en donnant des exemples sans indiquer le moyen qu'il emploie, il démontre avec évidence qu'il est un artiste, mais pas un pédagogue. Si ce contrôle auditif et cette rectification auditive donnent quelquefois de bons résultats, il faut uniquement les attribuer aux dispositions naturelles de l'élève.

Deuxième procédé de réalisation : Contrôle visuel et rectification visuelle

Le virtuose montre une parfaite aisance dans ses mouvements; ses gestes sobres et calmes semblent totalement dépourvus de contrainte. Sauf de bien rares exceptions, le débutant, au contraire, a des gestes guindés, maladroits et il accompagne souvent chaque mouvement de doigt d'un ébranlement du bras.

L'habitude de contrôler d'après les gestes défectueux vus par le professeur (contrôle visuel), et de rectifier en faisant regarder les siens (rectification visuelle), devint vite un pro-

cédé fréquent de réalisation. L'observation extérieure du bras amena certains professeurs de piano à préconiser une position de main déterminée, l'immobilisation de la main et du bras, persuadés qu'en imitant les gestes des artistes on s'attribuerait du même coup leur mécanisme artistique. Or, tel professeur fait prendre à ses élèves une position de main qu'un confrère interdit. Ici on recommande les doigts très arrondis et la main dans le prolongement du bras ; là les doigts allongés, le poignet haut. Et toutes ces positions de mains donnent à la fois de bons, de médiocres, de mauvais élèves. Ce sont là, pour le moins, des faits déconcertants.

Malgré une judicieuse observation des signes extérieurs d'un jeu correct, les pédagogues ont confondu l'effet et la cause : ils ont cru que la main immobilisée dans une forme particulière, les doigts apparaissant fermes et indépendants en contact intime avec la touche, produiraient une bonne technique (1). Il y a, au contraire, quatre-vingt-dix-neuf chances sur cent pour que l'enfant, après de semblables recommandations, réalise la position et l'immobilité demandées, mais au prix de contractions de tous les muscles de l'avant-bras.

---

(1) « Il ne s'agit plus de savoir faire certains mouvements extérieurs d'artistes, il faut que les mouvements soient naturels. » BANTMANN.

Un autre exemple entre cent : le professeur voit l'élève perdre sans raison le contact intime avec la touche. Il signale le défaut et montre en jouant lui-même ce qu'il faut faire; il accompagne même son exemple de cette explication : « Je serre le clavier sous mes doigts ». Oh ! imprudente rectification. L'élève va très probablement peser sur ses doigts en contractant les muscles de l'avant-bras pour imiter le geste du maître. Combien d'élèves se trouvent dans cette situation pénible ! S'ils perdent le contact avec le clavier, leurs doigts manquent par suite de sûreté. S'ils essaient de conserver ce contact, ils en éprouvent une gêne, et leurs doigts manquent encore une fois de sûreté.

On a d'ailleurs constaté avant nous l'insuffisance du contrôle visuel. Deppe écrit : « On croit saisir la loi de la formation des mouvements gracieux de l'exécutant, alors qu'elle échappe aux yeux de l'observateur qui ne distingue qu'un mouvement léger et continu ».

Nous lisons aussi dans Bantmann : « Le perfectionnement du mécanisme artistique réside surtout dans l'état intérieur du bras, c'est-à-dire dans la tension de la musculature qu'il nous est impossible de voir ».

Ces auteurs n'indiquent malheureusement pas le remède à cette difficulté de contrôle.

Troisième procédé : Contrôle tactile

Comme nous l'avons vu, le contrôle auditif et le contrôle visuel ainsi que les procédés de rectification correspondants, ne permettent pas plus de remonter aux causes, que d'agir directement sur elles. Est-il donc impossible de remonter à la cause, d'observer l'état musculaire du bras, ainsi que son genre d'adaptation au clavier? Est-il donc impossible de surprendre les infractions des muscles derrière l'enveloppe formée par la peau? Conditions nécessaires pour arriver à leur suppression rationnelle.

Si une main pendante mais fixée dans l'articulation du poignet, et une main pendante mais mobile dans cette même articulation, n'ont pas un aspect différent pour l'œil du maître, son doigt venant heurter cette main pendante, on éprouve une résistance, on produit un balancement qui ne laisse subsister aucun doute sur l'état musculaire du poignet.

La main du maître peut également reconnaître au toucher, une légère ondulation ou une rigidité sous le poignet, pendant le jeu, signe révélant l'état musculaire de l'articulation.

On connaît donc l'état musculaire des articulations grâce

au *Contrôle tactile.* C'est ainsi qu'on découvre encore les causes des adaptations défectueuses énumérées au *Contrôle auditif :*

1° UN JEU SEC ET SANS COULEUR. — La main du maître, placée sur l'avant-bras de l'élève, sent toutes les contractions exagérées des muscles qui lancent brusquement les doigts sur la touche ;

2° DES TRAITS A SONORITÉ GRÊLE. — Le maître constate que l'avant-bras est comme soudé au coude, le doigt ne prend pas son assise sur le poignet, la *rencontre générale* n'est pas établie et, par suite, le doigt n'enfonce pas la touche profondément ;

3° UN JEU BRUSQUE ET PESANT. — La main du maître, sur l'avant-bras de l'élève, près du coude, constate un renflement, symptôme de l'écrasement subit par les doigts ;

4° UN JEU ASSEZ AGRÉABLE MAIS ACCOMPAGNÉ D'UNE VÉLOCITÉ TROP LOURDE. — La main du maître poussant sur le haut du bras, de manière à rapprocher le coude du corps, constate que le bras qui pend mollement tire de tout son poids sur les doigts, et que la rencontre du doigt avec l'épaule (*rencontre générale,* page 41) n'existe pas.

Rectification tactile

Une articulation est-elle raidie?

Par exemple, un défaut que l'on peut fréquemment constater : avant d'aborder le clavier, l'élève a tendance à relever la main en fixant le poignet. Le professeur n'a qu'à appuyer sur cette main pour la faire jouer dans l'articulation du poignet; l'élève éprouve une résistance, il est forcé de détendre les muscles du poignet pour que la main retombe. Après cette première expérience, si le professeur abandonne la main de l'élève, cette main posée sur le clavier refait presque toujours ce qu'on vient de lui corriger. Le professeur ne devra donc pas abandonner cette main, mais continuer la pression qui impose la détente du poignet, puis de son autre main pousser derrière le coude, de manière à établir la rencontre sur la touche avec le poignet détendu. L'élève a ressenti ainsi, la sensation qu'il doit éprouver dans le poignet, pendant le contact avec le clavier. Cette petite manœuvre, renouvelée plusieurs fois de suite, remplace avantageusement les prétendus exercices d'assouplissement.

Toutes les adaptations défectueuses que nous venons

d'analyser plus haut (page 61) seront corrigées en produisant l'adaptation que nous préconisons dans ce travail.

On produit l'adaptation au moyen du contrôle tactile, de la façon suivante :

1° Manière de s'asseoir. — Après avoir recommandé à l'élève d'avoir la taille légèrement cambrée et le buste penché en avant, pousser sur ce buste afin de vérifier s'il n'oppose pas une rigidité absolument nuisible.

2° Suspension du bras. — Toucher l'omoplate qui doit être légèrement rentrée pour que ses muscles soutiennent le bras. Quelquefois, en rentrant les omoplates, les élèves haussent les épaules; il faut appuyer sur celles-ci afin que le bras ne reste pas soulevé, fixé par des raidissements. Exercer l'élève à ce genre de soutien du bras, en contrôlant si l'omoplate remplit son rôle.

3° État musculaire des articulations. — Faire jouer les articulations de l'épaule, du coude, du poignet, de manière à les rendre libres. Il est à remarquer que certains mouvements d'une articulation ont des répercussions sur une autre, par exemple : en faisant fonctionner l'articulation charnière du coude il peut arriver que l'épaule se relève. Pour éviter ce défaut, faire tomber le bras le long du corps, puis tout en appuyant sur l'épaule, faire remonter l'avant-bras.

4° Rencontre. — Poser le troisième doigt de l'élève sur la touche, maintenir sa main allongée, bloquer le doigt et la main entre la touche et le poignet ; et, en même temps, pousser derrière le bras entre le coude et l'épaule, comme pour le faire buter avec les doigts.

Si tout ce que nous venons de dire au sujet de l'adaptation a été bien observé, cette poussée du maître ne change pas la position du bras, mais communique aux doigts de l'élève un écrasement en rapport avec la force de la poussée. Le professeur doit renouveler cet ajustage du bras au clavier autant de fois qu'il est nécessaire pour que l'élève tienne seul son équilibre sur un doigt.

Ce procédé de contrôle et de rectification peut paraître compliqué à la lecture. Il est au contraire d'une réalisation si simple, que les élèves eux-mêmes, par le contact de leur main sur le bras du maître, saisissent fort bien ce qu'ils doivent faire.

Loin de nous la pensée de recommander ce procédé de réalisation à l'exclusion de tout autre. Le contrôle auditif et le contrôle visuel, ainsi que les procédés de rectifications correspondants, bien qu'ils ne remontent pas aux causes, ne manquent pas de valeur, surtout quand on les emploie concurremment avec le contrôle tactile. Même remarque pour la démonstration technique. Nous critiquons ce procédé,

uniquement parce que le professeur parle d'après ses impressions personnelles et qu'ainsi il fait jouer à l'élève le rôle d'un habitant du pôle nord auquel on voudrait expliquer les chaleurs tropicales. Mais, dès lors que le professeur connaît à l'aide du contrôle tactile ce qui se passe dans le bras de l'élève, ses démonstrations ont comme point de départ les sensations musculaires de l'élève, et non sa sensation personnelle que l'élève ignore.

Avec les jeunes débutants, le contrôle tactile et la rectification tactile sont des auxiliaires précieux, et même nous n'hésitons pas à l'affirmer, ils sont des auxiliaires indispensables pour donner à l'enfant un mécanisme artistique sans être forcé de recourir à des explications qu'il serait incapable de suivre.

Si les méthodes physiologiques déjà existantes avaient eu ce procédé de réalisation, il n'est pas douteux que l'enseignement élémentaire aurait subi depuis longtemps de profondes transformations, et que nous n'aurions plus à déplorer les régimes déprimants de ces procédés empiriques dont l'enfant est encore la victime aujourd'hui.

L'insuffisance des moyens d'observations a certainement été pour une grande part dans les malentendus entre pédagogues et dans l'invention de procédés pédagogiques erronés.

Cette insuffisance de contrôle, faisant confondre les causes

et les effets, a jeté la perturbation dans la pédagogie instrumentale. C'est pourquoi nous conseillons avec tant d'insistance l'emploi du contrôle tactile qui simplifie la tâche du professeur et diminue considérablement le travail de l'élève.

Ascension du mécanisme jusqu'à la virtuosité

Équilibre du doigt. — A la première leçon, le professeur intervient immédiatement pour réaliser l'adaptation qui donne l'équilibre sur un doigt.

Nous nous sommes déjà occupé de cette opération capitale à propos de la rectification tactile (page 64), nous n'y reviendrons pas.

Lorsque l'équilibre semble suffisant, faire balancer la main de gauche à droite, afin de vérifier si le doigt a une solide assise, d'une part sur la touche, de l'autre sous le poignet. Dans l'affirmative il ne glisse pas sur la touche.

Bien entendu chaque doigt est soumis à ce régime.

Legato. — *a*) Faire balancer sur des notes à intervalles de tierce, avec les doigts 2 et 4. Puis, aussitôt que l'adresse de l'élève le permet, avec les doigts 3 et 5.

b) Balancements sur des doigts voisins : 1 et 2, 2 et 3, etc...

c) Balancements, en prenant toujours comme point de départ le pouce : 1 et 2, 1 et 3, 1 et 4, 1 et 5.

d) Balancements, en prenant comme point de départ le cinquième doigt : 5 et 4, 5 et 3, etc...

Pendant ces exercices, le professeur procède à l'élimination des raidissements indépendants du contact et des raidissements de contact.

Une fois l'adaptation, non point parfaite, mais suffisante, il faut faire jouer les exercices des cinq doigts que l'on rencontre dans toutes les méthodes élémentaires. Nous tenons à bien faire remarquer que ces exercices des cinq doigts servent d'application, qu'ils sont une occasion d'utiliser l'acquis et non la cause de cet acquis.

Le PASSAGE DU POUCE nécessitant un déplacement de la main, peut compromettre momentanément l'équilibre général du bras, ce que l'élève — bien à tort d'ailleurs — croit empêcher par des raidissements (il se cramponne). Si, comme nous le savons, le poignet doit se maintenir à la même hauteur, il faut en même temps que la main puisse osciller de gauche à droite, ou de droite à gauche, suivant la formule musicale. Or, elle peut osciller puisque la rencontre produit la liberté articulaire. Donc, ne pas raidir le pouce à sa racine,

ne pas fixer le poignet, et le passage du pouce n'offre pas de difficulté particulière.

Le TRILLE nécessitant des successions rapides de doigts accompagnées de légères rotations de l'avant-bras, exige une certaine vélocité et par conséquent le perfectionnement musculaire qui donne cette vélocité. Travailler le trille avant d'avoir acquis la liberté musculaire qui seule le rend réalisable, c'est perdre son temps.

Le TRÉMOLO qui n'est autre chose qu'un trille sur des notes formant intervalles disjoints, se rattache pour cela au même procédé, en accentuant toutefois la rotation de l'avant-bras.

Les TIERCES, SIXTES, OCTAVES, c'est-à-dire l'attaque simultanée de deux notes, occasionnent chez beaucoup d'élèves un raidissement dans le poignet ayant pour effet de relever et de fixer plus ou moins la main, et par conséquent, de supprimer la *main pendante* et la liberté du poignet. Or, c'est précisément cette main pendante et cette extrême liberté du poignet, qui sont la condition essentielle de la maîtrise de ces difficultés. Notamment l'exécution des octaves s'en trouve singulièrement simplifiée.

La RÉPÉTITION DE NOTES simples, de tierces, de sixtes,

d'octaves, d'accords, est le résultat d'une vibration du bras et de la main dans les articulations du poignet, du coude et de l'épaule, vibration qui n'a lieu que lorsque le bras entier est complètement adapté. Cette vibration est précédée d'une rencontre donnant l'élan. Par exemple : dans des groupes de trois, sur la première note il y a *rencontre* donnant l'élan suffisant pour que les deux autres soient exécutées sans nouvel effort. Même façon de procéder pour des groupes de quatre, cinq, six, etc. : la première note *rencontre* les suivantes résultant du mouvement vibratoire.

En résumé, au point de vue de l'éducation du mécanisme, le rôle du professeur se borne à ramener l'élève à une stricte observation des principes généraux qui sont les mêmes pour tous les degrés : élémentaire, moyen et supérieur.

C'est ainsi que l'éducation du mécanisme étant bien commencée, l'élève arrive insensiblement à la virtuosité. Professeur et élève assistent aux progrès ininterrompus, ils constatent comment ceux-ci se produisent et pourquoi ils se produisent. Ils vont tous deux dans une voie bien éclairée où nul tâtonnement n'est possible. Sans doute il y aura toujours des enfants moins doués que d'autres. On rencontrera toujours des enfants auxquels il suffit d'ordonner un geste pianistique pour qu'immédiatement ce geste soit réalisé : « Laissez votre pouce au-dessus du clavier », et le pouce obéit. « Ne

contractez pas votre poignet dans ce trait », et l'élève attentif observe la recommandation.

Les élèves qui peuvent ainsi soumettre leurs membres aux conseils d'un maître éclairé, sont classés à juste titre dans les sujets doués — au point de vue musculaire s'entend. Mais à côté des sujets dont la volonté et l'acte musculaire ne font qu'un, les professeurs en rencontrent plus fréquemment d'autres moins privilégiés. Souvent ces deux types d'élèves, après quelques mois d'étude, ne peuvent plus être distingués l'un de l'autre, si le non-doué est attentif et d'une intelligence moyenne. Il arrivera même que ce dernier fera par la suite de meilleures études musicales, comme nous en avons rencontré de nombreux exemples.

Grâce aussi à cette claire compréhension des problèmes techniques, on ne verra plus de ces débutants, qui après un démarrage sensationnel, sentent la vive allure du début se ralentir, se modérer considérablement, et trop souvent aboutir à une inexplicable et presque toujours irrémédiable panne (1).

L'élève laborieux comprendra désormais qu'il ne suffit pas d'accumuler heures d'étude sur heures d'étude pour

---

(1) « L'effort stérile est en quelque sorte contre nature. » Marie JAËLL : *Le Mécanisme du toucher.*

devenir un virtuose et dominer ses doigts, mais que : il n'y a qu'une manière de dominer la nature, c'est de se soumettre à ses lois.

Conclusion

On se tromperait considérablement en croyant se trouver ici en présence d'un nouveau système, d'une nouvelle manière de jouer. Cet exposé n'est pas le fruit de notre imagination, ce n'est pas une invention, mais seulement, une analyse que nous estimons plus exacte d'un jeu pratiqué depuis longtemps, d'un jeu dont la qualité essentielle est d'être naturelle, artistique.

Le *contrôle tactile* lui-même, qui est l'autre caractéristique de ce travail, ne représente qu'un procédé plus efficace d'enseignement. Le contrôle tactile est en effet au professeur ce que sont les rayons X au chirurgien.

Ce jeu naturel, artistique a été pratiqué et enseigné puisque de l'école de la gymnastique des doigts comme de l'école de la pesanteur du bras sont sortis d'excellents virtuoses. Cette étude n'a pas la prétention de faire dépasser de tels résultats, mais seulement de les rendre accessibles à un

plus grand nombre, à des natures qui n'ont aucune raison de ne pas y prétendre; ce qui est en définitive généraliser, vulgariser la pratique et l'enseignement du jeu artistique.

TABLE DES MATIÈRES

Châtillon-sur-Seine. — Imprimerie veuve E. LECLERC.